

# IMÁGENES FÍLMICAS DE LA ESPAÑA DEL FRANQUISMO

Gregorio TORRES NEBRERA

Universidad de Extremadura

## RESUMEN

La sociedad franquista, en los años de estabilización económica, de reflujo del campo a la ciudad y del tímido desarrollo industrial y urbanístico de las grandes capitales, se vio reflejada en diversas películas de aquellos años: tanto la ilusión de unos como la frustración de otros, el conformismo o la rebeldía se mostraron en el cine, a través de algunas cintas como las que aquí se analizan: *Esa pareja feliz*, de Bardem-Berlanga, *Historias de la radio*, de Sáenz de Heredia, *Cerca de la ciudad*, de Luis Lucia, *Surcos*, de Nieves Conde y *Nueve cartas a Berta*, de Martín Patino.

**Palabras clave:** cine, Franquismo, Bardem, Berlanga, Sáenz de Heredia, Lucia, Conde, Patino.

## ABSTRACT

The pro-Franco society, in the years of economic stabilization, migration from the field to the city and incipient industrial and urban development of the big capitals, met reflected in diverse movies that showed the illusion of some part of the population, the frustration of others, their conformity or their rebelliousness: Bardem-Berlanga's *Esa pareja feliz*, Sáenz de Heredia's *Historias de la radio*, Luis Lucia's *Cerca de la ciudad*, Nieves Conde's *Surcos* and Martín Patino's *Nueve cartas a Berta*.

**Key words:** cinema, Franco's regime, Bardem, Berlanga, Sáenz de Heredia, Lucia, Conde, Patino.

El cine y la literatura, a partir de los años cincuenta, dieron en paralelo testimonios sobrados de cómo discurría, y se desarrollaba dentro de unas coordenadas peculiares y más bien estrechas, la vida diaria en la España del franquismo.

Desde la represión de los últimos reductos armados (los maquis) a la imparable inmigración del campo a la ciudad, formando cinturones de miseria y poblados de marginación a las afueras de las grandes urbes de cierto desarrollo obrero, pasando por la tímida, pero creciente, toma de conciencia del universitario, o los banales sueños de los que sobrevivían en la mediocridad grisácea de la España del medio siglo, todo ello tuvo sus registros en la narrativa, el teatro, la poesía de aquellos años, y también en el cine.

En esta ocasión voy a fijarme en un breve corpus de películas que me parecen significativas para perfilar un retrato de ciertos aspectos vigentes en aquella sociedad.

### ILUSIONISMO PARA POBRES

*Una de las primeras ocasiones* en las que la vida diaria, vista con ácida e irónica amabilidad, se mostró desde el cine fue en la pionera película del tándem Bardem–Berlanga *Esa pareja feliz* (1951), título cuyo adjetivo era un guiño de aparente complacencia y de irónica advertencia a crédulos y despistados. La película (admirablemente interpretada por Fernán-Gómez y Elvira Quintillá) quería mostrar un ejemplo-paradigma de la pareja española que empezaba a levantar cabeza tras la ominosa década de los cuarenta, cuando el hambre, el racionamiento y el estraperlo dejaron paso a una incipiente capacidad de subvenir a los gastos de alquiler de la vivienda realquilada, de la magra cesta de la compra, de un vestidito al año y de algo más que una muda y una camisa de quita y pon. Es una amable radiografía de la España urbana en el quicio de una nueva etapa social y política, vista desde la clase trabajadora (él pluriempleado; ella, sus labores) con la que el cine español, de la mano de dos jóvenes realizadores-guionistas y directores en este caso, que luego darían bastante que hablar, pagaba su diezmo a la fórmula del neorrealismo italiano, que en España frecuentemente se alió con el edulcorante de la comedia.

¿Qué imágenes de una España urbana, pero marcadamente subdesarrollada, nos ofrece *Esa pareja feliz*? Para empezar, y puesto que se trata de la carta de presentación de unos recién diplomados por el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas que se había abierto en Madrid en 1947, lo primero era pasar página con respecto a una modalidad del cine anterior, la de las películas de ambiente histórico y decorados de cartón piedra (versión en celuloide del lema «Por el Imperio hacia Dios») y un merecido homenaje a los inolvidables y republicanos Estudios CEA (abiertos hasta 1966) con la filmación, en ridículo desenlace, de una secuencia tipo de aquel cine, ya superado a la altura de 1951, y que poco antes había tenido notables ejemplos en películas como *Locura de amor* (1948) o *Alba de América* (1951), ambas dirigidas por Juan de Orduña (por

cierto, nombrado en la película). Y ese marco cinematográfico (cine dentro del cine) plagado de héroes vacíos sirve para que conozcamos al antihéroe de esta cotidianidad, rodeada de celofán por un día, el técnico electricista Juan, que –bicicleta en ristre; neorrealista bicicleta: recuérdese la emblemática cinta de V. de Sica, o la no menos significativa película de Bardem– se dirige a la corrala en la que vive con su mujer, Carmen, en una habitación realquilada a una humilde y numerosa familia, y con derecho a cocina. Un modo de subarriendo que estaba entonces difundidísimo en los barrios periféricos de Madrid.

El cine, instrumento barato de evasión consoladora, juega su papel en este film: Carmen ha ido a una sala de barrio de sesión continua (sala que no casualmente se llama Atlántico) a ver una película americana con su hermosa historia de amor dentro, y con un crucero justamente por el Atlántico: el sueño que la modesta esposa deglute a la vez que su bocadillo de mortadela. Y es que en esa sala, y mediante un corto publicitario, se introduce el reclamo de una felicidad efímera y comercial a través de un concurso patrocinado por el jabón Florit. Carmen ha picado el anzuelo, como tantas amas de casa de vida humilde de aquellos años, y deposita una gran confianza –traducida en comprar demasiadas pastillas del dichoso jabón– en ser agraciada con la experiencia de sentirse, por una sola jornada, parte de «la pareja feliz». Los guionistas de la película contraponen el escepticismo del marido (no en vano está harto, por su oficio, de ver la ilusión del cine desde el otro lado de la cámara, en donde todo es distinto de lo que aparenta ser) y la confianza crédula de la mujer. ¿Quién gana en este particular combate? Como en *La Cenicienta*<sup>1</sup> (o como en un programa de televisión que se popularizó algunos años después, *Reina por un día*), Carmen arrastra a su particular príncipe a la aventura del jabón Florit, o sea, a ser alienada pareja–anuncio (los hombres–anuncio abundaban por las avenidas madrileñas) durante un puñado de horas... y después, vuelta a ver calabazas donde hubo carrozas. Los dos quieren salir de pobres: él por el pragmatismo voluntarista –también víctima de la publicidad y del sueño colectivo: «A la felicidad por la electrónica»– de hacerse radiotécnico por correspondencia (¿cómo olvidar la academia, que sigue existiendo, Escuela Radio Maymó, entre otras, que ofrecía la posibilidad de promocionarse profesionalmente desde casa! era como la autarquía a domicilio en modestísimos pagos); ella, por el azar, desde la ruleta del barquillero a la participación de lotería, y todos los concursos de la radio. El apagón de luz (las restricciones eléctricas eran plato diario) es premonición del espejismo por el que va a atravesar esa pareja: el

1. No es casual la secuencia de Carmen en una lujosa zapatería en la que varios dependientes intentan atraer su distraída atención probándole repetidos zapatos, porque acusa la ausencia de Juan, y que sea allí donde vuelva a recuperar a su marido.

destello de un arco voltaico que inmediatamente se fundirá en negro. Un apagón al que los directores sacaron partido al convertirlo en un simpático flash-back que nos cuenta algo de los comienzos de aquella paradigmática pareja, cuando preparaban el «espacio unihabitacional» en el que extenderían la única modesta felicidad a la que tenían derecho.

Pasados los preliminares, descubrimos que también Juan tiene sus proyectos, o sea, sus sueños: fabricar radios y hacer fotografías, dos artesanales ocupaciones que le pueden dar el plus monetario que necesita para mejorar. Pero su inversión, como la de Carmen comprando pastillas de jabón Florit, será igualmente frustrante, y los dos acabarán en parecidas víctimas de un consumismo de perrilla o de un caradura no más infeliz que ellos mismos. Una ilusión que fácilmente se hincha y estalla como el globo que desaparece, en una secuencia, al acercarle Juan la brasa de su cigarrillo. Y es que en un contexto manchado de desgracias y penurias sin cuento, es moralmente necesario, urgente, afanarse en gustar de pequeñas felicidades puntuales... por un día; vale por un día, como el que ofrece el premio obtenido. En desarrollar ese ajetreado día-paréntesis entre dos segmentos de anodina, triste y contrariada cotidianidad consiste el último tercio de la película.

No es sino un alarde de ironía que la buena nueva de recibir el distintivo comercial de pareja feliz llegue en medio de una doméstica discusión entre el matrimonio y que la retórica palabrería del representante de la marca patrocinadora suene a burlesco contrapunto de la información que el amigo le da a Juan de que acaba de ser estafado. A partir de ese momento, todo se precipita a un ritmo endiablado: los patrocinadores quieren llevar sobre ruedas y materialmente en volandas a Carmen y Juan por una especie de enorme escaparate urbano en el que mostrarse como pareja-anuncio de una felicidad que no es más que un consolador espejismo para engrosar las ventas del dichoso jabón. Pero a Juan le urge encontrar al colaborador que acaba de engañarle en un negocio que era también otro espejismo. Y surge así el esbozo de esperpento que Berlanga-Bardem nos advierten cuando, secuencias atrás, han colocado a «la pareja feliz» ante un espejo cóncavo, como el del Callejón del Gato, en un ocasional barracón de feria. Juan, que momentáneamente se ha separado de su mujer, va tras ella atravesando el laberinto urbano, y encontrándose con situaciones del mejor cuño grotesco, como el seguro de defunción, y los relamidos argumentos del probo agente para convencer al cliente de que firme una póliza; o la secuencia en el restaurante de muchos tenedores, en donde los cónyuges no saben qué pedir ante una carta ridículamente sofisticada para las sencillas recetas culinarias de la época, y que acaba en el bochornoso incidente con el camarero despistado; o en los grandes almacenes en donde se les obsequia a la pareja de realquilados con un inútil fusil

de pesca submarina<sup>2</sup>, como el primero de una serie de anacrónicos regalos que van haciendo del día de felicidad una parodia en toda regla. Y cuando parece que en una sala de fiestas, entonces de postín en el Madrid de los cincuenta (Copacabana), se les va a rendir un público homenaje a su «felicidad», lo que realmente vemos es una parodia bailada por dos caricatos que componen una pareja que produce la imagen cóncava de la pareja feliz, gresca incluida y final en comisaría. Una carrera contra reloj que lleva hasta la reacción de un bonachón comisario de policía y su paternal consejo («No es suficiente ser feliz para ir por la calle... Hay obligaciones... Es increíble... Y todo porque se creen que tienen suerte... Si sólo han acertado un concurso sin importancia. ¡Hala, hala!, déjense de concursos y pamplinas: ¡a trabajar!»). Y la pareja feliz acaba repartiendo su batería de inútiles regalos entre dos largas hileras de bancos en los que duermen otros tantos mendigos que, también muy probablemente, sueñan con ser un día parte de otras parejas felices como Carmen y Juan. La España de Franco dejaba soñar con felicidades a plazos, pero sin propasarse en el ilusionismo. Al fondo del fotograma un rascacielos en construcción, una ilusión para ricos, porque Juan y Carmen volverán —es imposible la escapatoria— a su «espacio unihabitacional» de la corrala colectiva.

De 1955 es otra película costumbrista que también sirve para recordarnos algunas imágenes de aquella década, a través, ahora, de la fuerza colectiva que tenía la radio (esa radio de la que, como técnico, estaba tan enamorado el electricista Juan, de la película anterior, porque en ella, en la multiplicación de sus receptores, estaba un futuro lleno de ganancias), la diversión nacional por excelencia, sus programas cara al público y sus continuados concursos de todo tipo. Junto al cine, y más aún, la radio era el vehículo del ilusionismo para pobres, la colectiva ventana hacia la fantasía debidamente reglada, pero sin reflejo alguno de la realidad. Sáenz de Heredia dirigió en el año citado *Historias de la radio*, como un merecido homenaje al medio radiofónico desde el cinematográfico. Unía así, en un solo producto, las dos ventanas escapistas de una sociedad murada.

El escaso hilo conductor de la película, el leve argumento que la ensambla —el amor entre una pareja de locutores y un programa de gimnasia matutino que siguen, a la gresca, dos huéspedes de una modesta pensión— permite introducir algunas de las facetas de solidaridad organizada que daban cierta relevancia a aquellos concursos, buscando un seguimiento mayor del público, un interés

2. Y que «constituye un recurrente y simbólico ejemplo de la absurda felicidad que se les propone, frente a la cual el matrimonio protagonista volverá a confiar en sus propias posibilidades y en su amor» (Ríos Carratalá, 1997:122, n. 3).

que podía ir más allá del simple entretenimiento: ganar un premio en metálico con el que hacer una buena obra o una ayuda necesaria y merecida. Por ello en la película se engarzan hasta tres historias motivadas por otros tantos concursos, que aportan diversas miradas sobre una sociedad fantaseada. Una primera excéntrica y divertida, cual es la de entregar un succulento premio en metálico (tres mil pesetas de la época) al primer madrileño anónimo que llegase a los estudios de la emisora vestido de esquimal, con trineo y perro lobo incluidos. Las otras dos están más desarrolladas narrativamente, con su moraleja incluida. Sumando los tres concursos, y sus íntimas historias alrededor, se logra un guión que amalgama la comicidad con la ternura: así la situación astracanésca (la pelea callejera o la disputa en la escalera de la emisora de los dos concursantes disfrazados de esquimales) de la primera con un atisbo de patetismo (de nada sirve la disputa, porque ya se ha adelantado otro concursante, que se lleva las tres mil pesetas ofrecidas) seguido de la simpática bonhomía de los inocentes sin doblez y buenas intenciones, que son capaces de cambiar la risa en seria comprensión, poniendo un toque de emoción al divertimento, que acaba resolviéndose al mostrar la bondad intrínseca de la radio (encarnada en el generoso gesto de quien fuera entonces un mito del medio, el chileno Bobby Deglané<sup>3</sup>). Otra segunda historia en la que la providencial intervención de la radio evita la tentación de un ladrón por necesidad (en el fondo un buen hombre acuciado por amenaza de desahucio) que se ve, en cambio, hostigado por aquel al que, primero ha querido robar y luego ha beneficiado, hasta que un hábil y bondadoso sacerdote soluciona el pleito, poniendo delante de los dos hombres enfrentados otro ejemplo de hurto por hambre, que les hace reconciliar sus posturas y entregar en donativo la cantidad total del premio logrado. La tercera historia tiene su inicio en el excesivamente idealizado mundo rural<sup>4</sup> (allí la radio ejercía mayor influencia, si cabe, que en el medio urbano), en donde la necesidad se hace virtud y la solidaridad de sus habitantes vuelve a obrar el milagro, con la ayuda del medio radiofónico, consiguiendo el dinero necesario para recuperar la salud de un niño gravemente enfermo. Y es que la cantidad final que era necesario reunir se obtendrá, otra vez,

3. Bobby Deglané fue un periodista chileno que llegó a España durante la década de los años treinta para retransmitir veladas de boxeo y lucha libre. Tras unos años de regreso a su país de origen, volvió España tras la Segunda Guerra Mundial y fue contratado por Radio Madrid y la Cadena SER, en donde se afianzó como presentador-conductor de una serie de concursos cara al público, y, sobre todo, con el magazin del sábado noche *Cabalgata Fin de Semana*.
4. En el pueblo que atisbamos no hay fisuras: todos, como un solo hombre, en la entrega solidaria para facilitar la operación del niño enfermo y para animar y sentirse orgullosos del sabio maestro que los representa en el concurso de radio. La secuencia en la que se pasea a hombros y se vitorea al cabo de la guardia civil, de quien ha partido la idea de participar en el concurso, basta para mostrar el escaso verismo, la idealización de esa alabanza de aldea.

mediante un concurso (ahora de la modalidad de cambiar conocimientos por dinero<sup>5</sup>) que gana, con no poco esfuerzo y tensión, el abnegado y sabio maestro rural, otrora modesto jugador de fútbol.

De forma indirecta, por debajo del humor y de las escenas emotivas, Saénz de Heredia no perdió la ocasión de denunciar las carencias de una España que no se había quitado apenas su costra de miseria, material y moral: desprecio de los que se afanaban, sin medios, en investigaciones que mejorarían la vida de sus conciudadanos; indiferencia ante los que tenían serias dificultades para alquilar un techo o adquirir media hogaza de pan; desasistencia de los que no tenían lo necesario para combatir enfermedades graves, incluso jugándose la propia supervivencia<sup>6</sup>. Tres historias que denuncian una España llena de necesidad, en manos aún de la pobreza. Por ello el dinero –escasas cantidades que resuelven grandes carencias– es el *leitmotiv* de las tres historias.

Pese a su aparente encasillamiento en un cine costumbrista, el escorzo crítico que detectamos en *Historias de la radio*, aproxima esta película a la versión española del neorrealismo italiano de aquellos años, y nos sitúa en las proximidades del grupo de filmes que ilustran la siguiente página del álbum de imágenes de la España franquista.

### HUMILLADOS Y OFENDIDOS. LA ESPAÑA DE LA MARGINALIDAD Y DE LA FRUSTRACIÓN

Traigo a este apartado dos películas que fueron expresión, y exposición, de un fenómeno social incuestionable y preocupante, derivado primero de la fuerte inmigración del campo a la urbe y sus promesas de mejora económica, y de la frustración, llena de chabolismo, delincuencia y marginación, en que el efecto *llamada* de la urbe acabó desembocando. En una de ellas, excelente en muchos aspectos y casi insólita en el panorama cinematográfico del momento (me refiero a *Surcos* de Nieves Conde) resalta la crudeza de situaciones y el final, en gran parte derrotista, aunque paliado y manipulado por la censura, que obligó a filmar un desenlace distinto del fijado en el guión; en la otra, el fenómeno del chabolismo y del riesgo de marginación se dulcifican con la actividad pastoral de la iglesia, a través de un sacerdote salido del cuño de los *nazarines* y que venía a ser retrato bastante desactivado de casos auténticos del momento, como el famoso padre Llanos y su trascendental actuación en el Pozo del Tío Raimundo,

5. Se cita un concurso titulado *Doble o nada* que, en efecto, estuvo presente en la parrilla de programación de Radio Madrid, en la segunda mitad de los años cuarenta, conducido por Bobby Deglané.

6. Como señala Ríos Carratalá (1997:81) en esta película «se nos muestra una España donde hay miseria moral y material, injusticias, violencia, falta de derechos individuales y colectivos... y un largo etcétera que dista de constituir una imagen ideal».

o uno de aquellos «curas de película americana», como le reprocha el arcipreste cuando el coadjutor reclama más medios para su deprimida parroquia, y que probablemente aludía al personaje del padre OMalley, protagonista de la película de 1944 *Siguiendo mi camino*, de Leo McCarey, en la que pudieron inspirarse los guionistas de este film.

Empezaré por esta última, de 1952 y titulada *Cerca de la ciudad* (es decir, al lado de los ricos y confortables ciudadanos, lo pobres; al lado de los elegantes inmuebles y las calles bien asfaltadas, las chabolas y los desmontes; dos caras de una cotidianidad urbana que no estaban a cientos de kilómetros de distancia, sino a un par de kilómetros, aunque esos dos mil metros constituían una barrera poco menos que infranqueable). El escenario suburbano adonde don Pedro iba a comprarle ratas para sus experimentos al Muecas, en la emblemática novela *Tiempo de silencio*, ya se había fotografiado en esta película de Luis Lucia producida en 1952, y que debe entenderse como una particular manera de fundir el modelo del neorrealismo italiano<sup>7</sup> con un cine católico que había empezado a cobrar cierta fuerza a partir de *La mies es mucha* (1948) o *Balarrasa* (1951).

*Cerca de la ciudad* empieza como un neorrealista documental urbano. El objetivo de la cámara busca al azar los viandantes que se cruzan a su paso, la voz en *off* va imaginando esbozos de historias que apenas comenzadas se sustituyen por otras nuevas, hasta que en el campo de visión de la cámara aparece un anónimo cura entrando, maleta en ristre, en una estación de metro de la madrileña calle de Alcalá y reapareciendo (esta vuelta a la selección de la mirada aleatoria de la cámara le da cierto protagonismo, que inclina la decisión argumental a su favor<sup>8</sup>) en la boca de otra estación del suburbano, la de Ventas, umbral de uno de los desmontes suburbanos más concurridos entonces de la capital, carretera de Aragón adelante. Sigámosle. Y así empezamos a conocer la particular historia del padre José. El guión lo escribieron José Luis Colina y Luis Lucia, y la fotografía fue de Alfredo Fraile; en el papel estelar Adolfo Marsillach (su primera aparición en cine) y una brillante interpretación, como casi siempre, de José Isbert como comprensivo y abnegado sacristán.

La situación con la que el inexperto coadjutor se va a encontrar no puede ser más dificultosa: el mismo día de su llegada al nuevo destino parroquial, el titular ha fallecido. El padre José se ve convertido en responsable de una parroquia di-

7. El narrador que va presentando los primeros planos de la película dice que, al proponerse filmar el bullicio callejero en su espontaneidad y realismo, para lo que se camufla la cámara en el interior de una camioneta, «van a reinventar el neorrealismo». Y que de ese modo se abriese ante la cámara, con su veracidad, la sinfonía urbana con su bullicio, su paradoja y su prisa.

8. Y también, como oímos decir al director del reportaje-film, porque ahora están de moda las películas con curas: evidente recuerdo de los dos films mencionados anteriormente, y porque a fin de cuentas, *Cerca de la ciudad*, es otra película con cura dentro.



fácil entre las difíciles, sin medios (se informa de que es la «parroquia más pobre de Madrid») y con una feligresía que le demanda pan antes que liturgia.

Con habilidad, y una práctica sin alharacas del precepto caritativo, el cura se va convirtiendo en el agente transformador de una situación a la que da la espalda el resto de habitantes de la ciudad, más o menos acomodados, al tiempo que se denuncia la desidia e inoperancia de las autoridades. Primero, la solución puntual de un problema de abandono, hambre y delincuencia de cinco muchachillos dejados de la mano de Dios; después, la confraternización con los parroquianos de la taberna, haciéndoles reír precisamente con chistes de curas; luego el esfuerzo en convencer a la dama rica y tacaña del lugar a que ceda su casa y su dinero para hacer un hogar de acogida infantil, algo así como una «ciudad de los muchachos» que poco después empezarían a formarse en varios lugares de la geografía española. La empresa del reverendo Flanagan empezó a funcionar en España en 1941, de la mano del padre Luis Medina, precisamente en el barrio de Vallecas, y reorganizó su funcionamiento en 1948, en fechas próximas a la filmación de esta película.

*Cerca de la ciudad* venía por tanto a subrayar la desatención por parte de los poderes públicos de la marginación que estaba empezando a rodear una serie de importantes capitales –Madrid como emblemático resumen de todas ellas– y cómo la Iglesia ocupaba ese vacío administrativo y asistencial. Todo expuesto poco antes de que Franco accediese a la firma del Concordato con la Santa Sede (1953), que daba carta de naturaleza a la labor pastoral y asistencial que, de una forma todavía espontánea y al margen de la oficialidad después establecida, corría a cargo de un anónimo y rebelde coadjutor, generosamente ayudado por el amigo médico, que representa la parte de población civil tocada con el gesto de la solidaridad. La sencilla, pero efectiva, labor parroquial de don José, exenta de toda connotación de revulsivo reivindicador de las clases desposeídas, se centra a lo largo de buena parte de la película en llevar a la práctica la recomendación evangélica de acercar los niños al Señor como el mejor camino de atraerse después la confianza de unos adultos recelosos de una religión que viene de apoyar y de alinearse con los que le niegan el pan y la sal y los dejan a merced de sus desmontes, sus carencias y sus chabolas levantadas en una sola noche, para no ser derribadas por la policía al amanecer. Y no es casual, en esta técnica de *captatio benevolentiae* del cura, que utilice su habilidad de ventrílocuo para, desdoblándose en un muñeco-niño, explicar el Catecismo, y sobre todo apoyar esa encomiable y caritativa aproximación al marginal mundo infantil de aquella barrida del extrarradio.

Lucía, el director, tuvo que conceder demasiadas ingenuidades inocentes a la galería, debió buscar un ñoño humor (con la ayuda de una ridícula beata

de manual) que compensara la denuncia que –subyacente– la película quería aportar en aquel momento todavía bastante amordazado. Pero ello no le impidió llevar su sencilla historia al borde del doméstico conflicto, que pone en riesgo la labor del cura, aunque en el fondo es el mejor indicio de su éxito: introducir la delincuencia, que parece ser el más inmediato *modus vivendi* de la barriada marginal, en la esfera de la *caritas* cristiana que el padre José está inculcando en la muchachada del barrio. Si ya no hay medios para comer, si el cura ha agotado sus provisiones, el robo y la violencia serán la aportación del joven líder del grupo para que el pequeño paraíso conquistado no se desvanezca. Es un modo de poner la tarea de este evangélico ministro de Dios entre la espada y la pared, y que aflore la hipocresía social que, primero, mira para otro lado, y después condena a quien, con su pacífica conducta, está echando en cara a otros la insolidaridad de su culposa negligencia. Claro que Luis Lucia sabía que no podía ni debía inquietar al espectador, y así contra quien procede el marginado es contra quien, dentro de esa misma marginación, los explota, los engaña, los estruja a su favor: un chamarilero que trafica con los pequeños hurtos que compra a ínfimo precio. Y hace del robo al delincuente un simpático acto de justicia antes que un acto punible, que además se resuelve con la restitución que el mismo cura hace de lo robado por sus jóvenes protegidos.

En el tramo final de la película, Lucia concede que el ejemplo de acción social del desconocido cura en un barrio periférico de la gran urbe sea conocido, admirado, y recompensado por el resto de los ciudadanos. La finalidad aleccionadora de la película –la caridad social ejercida por un humilde ministro de la Iglesia– se cumplía antes de poner la palabra «fin». En aquella sociedad urbana, que iniciaba un periodo de cierta estabilidad política, y el comienzo de unas mejoras económicas débiles, pero suficientes para acabar con el manipulado racionamiento, se constataba que los arrabales ciudadanos eran semillero de pobres, pero que siempre había, en algún rincón, un quijote con sotana, un practicante de las doctrinas cristianas dispuesto a solventar la situación puntualmente... Pero alrededor de la ciudad había otras muchas bolsas de marginación. Entonces, ¿a quién ponía en evidencia la película en última instancia? ¿O todo debía quedar confiado a las coyunturales campañas de caridad, organizadas desde las beaterías burguesas, desde la prensa o desde la radio, sobre todo cuando llegaba la Navidad? (ahí estuvo, unos años después, la sátira de García Berlanga: *Plácido*). Por ello, el director le hace formular al bueno de don José una desiderata (con su poquito de retórica literaria) que ahora casi sonroja oír, pero que entonces se entendería como una virtuosa reacción de los piadosos pudientes en la España católica de la posguerra y en la gran capital:

También yo tengo el presentimiento de que todo va a cambiar; se acordarán de nosotros. Y habrá un niño del barrio de Salamanca que nos envíe un traje del año pasado

para que tú puedas quitarte ese que llevas con tanta ventilación. Y unos zapatos que le vengan estrechos a un niño de la calle de Goya servirán para que tú puedas quitarte esos que a ratos bostezan y a ratos se ríen a carcajadas. Y a ti, Marcelino, cómo te quitará el frío de la Navidad que se aproxima ese jersey que no es del color que le gusta a un niño del paseo de Rosales... Y quién sabe si alguna madre, que no llegó a serlo, envíe para este recién llegado la ropa que hubiese abrigado a su pequeñín.

Y para que todo vaya cuadrando con la tranquilidad moral de los espectadores<sup>9</sup>, hasta la beata ricachona y tacaña se vuelve, de improviso, comprensiva y generosa: ya hay una casa entera para empezar esta particular ciudad de los muchachos que emulaba las que iban pululando por el territorio nacional: la marginación infantil resuelta en el aprisco de la correctora moral y de las buenas costumbres, y con el beneplácito de la Iglesia, que, a partir de ese momento, iba a fundir caridad y educación, un binomio la más de rentable, y que el Concordato con el Vaticano le entregaba sin cortapisa alguna. Una educación moral, regeneradora, que la película ha de mostrar en sus últimas secuencias para hacer eficaz la tarea del coadjutor de los marginados. El joven, que parecía condenado a seguir el camino de delincuencia de su padre, será quien ahora impida que su progenitor cometa un nuevo delito: el árbol que nació torcido se ha enderezado para siempre. La ejemplaridad del caso individual solapaba una realidad social de marginación que iba *in crescendo*. Y no deja de ser ingenuamente consolador que el atraco que el excarcelado se propone cometer, desde el hambre antes que desde cualquier otra motivación, se evite con hacerle llegar unas viandas navideñas y una botella de vino... que le animan incluso a cambiar el robo por la asistencia al oficio litúrgico, en un ejemplo de pueril conversión. Sólo queda una humilde apoteosis final, que no puede consistir sino en la celebración de la Misa del Gallo, con el viejo templo abarrotado –niños y padres– por primera vez en muchos años. ¿Hace falta que el cura en su homilía de Nochebuena asocie el portalillo de Belén con la más humilde de las chabolas? Resignación aderezada de bienaventuranza, una procurada fórmula de contención en la España Nacional Sindicalista, pobre, católica y sentimental.

Mucho más directa y dura crítica de las consecuencias del fenómeno imparable de la continua inmigración interior del campo baldío a la prometedora ciudad se encuentra en la película de Nieves Conde *Surcos*, rodada en 1951 y no en vano subtitulada *la lucha por la ciudad*. Su director recordaba así la preparación del film: «Estábamos seguros de que intentábamos hacer una película que jamás sería la habitual película de aquel tiempo. Durante días y días nos dedicamos

9. Así, y a la vez que se va mostrando, en diversas secuencias, lo conseguido por el cura en el centro de acogida recién creado, don José ha de reconocer que «todo gracias a la caridad cristiana de medio Madrid que ha acudido a nuestra ayuda».

a recorrer los barrios de Madrid y reunimos una gran colección de fotos, que visualizaban los lugares, la atmósfera, el ambiente, los tipos que luego plasmaríamos en el film [...] El bar de El Chamberlán es un bar de Legazpi. Compramos el vestuario en vivo, y, tras desinfectarlo, vestimos con él a los actores de la película. Rodamos con sonido directo en los exteriores siempre que fue posible» (Francisco Llinás, 1995:79). O sea, metodología aprendida en el neorrealismo italiano.

Por supuesto que la película tuvo problemas con la censura (pese a ser su director un miembro de Falange) y la Iglesia la calificó con el número 4, o sea «gravemente peligrosa». En ella encontramos imágenes de un barrio obrero al inicio de los cincuenta, de las dificultades que se le presentan a un grupo de campesinos a la hora de adaptarse a un nuevo medio y a un nuevo trabajo, y de la agresividad que se nota por doquier, en aras de una lucha por la vida barojiana, que el primer periodo franquista –hambre y autarquía– seguía propiciando entre los menos pudientes o los peor situados.

El título de la cinta se advierte bien en el encadenado de dos imágenes en las primeras secuencias que ofrecen los títulos de crédito: a las besanas del campo arado, rectas, paralelas, inacabables, se superponen las vías de un tren: de los surcos del campo al cemento de la ciudad, a través de los surcos de la vía férrea: al fin, el tren que traslada a una familia inmigrante del agro a la urbe abre y cierra (o mejor cerraba) el guión original de la película<sup>10</sup>, antes de que la censura obligara a suprimir la última secuencia, tal vez para evitar que se entendiera que lo contado en la película no era un caso excepcional y aislado, sino un hecho social repetido por muchos casos similares cada día. Después de asistir al fracaso de la familia entera que protagoniza la historia filmica, un nuevo tren, que aparece en pantalla en la última secuencia, entrando en la estación, trae, entre sus viajeros, una familia que ha desertado de su tierra improductiva y va también a probar fortuna en la ciudad, y que se cruza con la familia derrotada que toma el tren de retorno, salvo Tonia. Así estaba previsto en el guión original. Esa secuencia hubo de ser sustituida por otra, en un cementerio, en la que parece imponerse el arrepentimiento por la aventura iniciada, y el conformista y resignado regreso a los surcos del campo, que, como al comienzo, vuelven a llenar la pantalla en el último fotograma, y antes en las huellas que dejan en el polvo, al ser arrastrado

10. Sobre una idea inicial de Eugenio Montes, el guión fue escrito por Natividad Zaro (esposa de Montes) y Gonzalo Torrente Ballester, con la colaboración del mismo Nieves Conde. Una idea, la de Montes, que tal vez estaba sintetizada en el texto que, sobreimpresionado, aparece al finalizar los títulos de crédito: «Hasta las últimas aldeas llegan las sugerencias de la ciudad convidando a los labradores a desertar del terruño, con promesas de fáciles riquezas. Recibiendo de la urbe tentaciones sin preparación para resistirlas y conducir las, estos campesinos, que han perdido el campo y no han ganado la muy difícil civilización, son árboles sin raíces, astillas de suburbio, que la vida destroza y corrompe. Esto constituye el más doloroso problema de nuestro tiempo».

ya cadáver, los zapatos del personaje que ha encontrado la muerte en aquella aventura quimerista. Quizá otro rótulo, que leemos antes de que aparezca el primer personaje en el encuadre de la cámara, venía a recuperar la intención primera, confiada a la secuencia censurada: «Esto no es un símbolo, pero sí un caso por desgracia demasiado frecuente en la vida actual».

La acción se sitúa en el entonces popular barrio de Lavapiés, el espacio urbano que había elegido Galdós para ubicar una parte de los personajes y situaciones de *Misericordia* y cerca, por tanto, de las calles que aparecen en la trilogía barojiana antes aludida. Pero en realidad es la ciudad, con sus tentáculos al acecho, la protagonista espacial del film, como en *La colmena*, como en *El empleado*, como en *La noria*, como en los cuentos de José María de Quinto *Las calles y los hombres*, o en los primeros de Aldecoa, títulos todos de la narrativa coincidente en fechas con el rodaje de esta película. Volvemos a una corrala parecida a la de la película de Berlanga y Bardem y a la situación de realquilados que también se mostraba en aquélla, sólo que ahora en mayor grado de hacinamiento, y en donde la agresividad vecinal se nota desde el principio<sup>11</sup>. Pronto el mito de la ciudad y sus lujos al alcance de la mano<sup>12</sup>, casi sin esfuerzo, prende en el ánimo de aquellos pobres labriegos desenraizados, que tardarán un tiempo en comprobar la dureza de esa nueva vida, mucho más cercana del fracaso que del éxito, que invita, a la vuelta de cada esquina, a la delincuencia y la picaresca, y que se lleva por delante ilusiones y vidas<sup>13</sup>. La cinta no ha desdibujado del todo personajes sainetescos como el chulo de barrio y machista, asentado permanentemente en la mesa del café (todavía casi taberna) y que llega a maltratar a la que pasa por su novia (en esta faceta la película no deja de tener cierta vigencia, pues el maltrato físico a las mujeres se reitera a lo largo del metraje<sup>14</sup>) ni el estraperlista de respetable presencia que avasalla sin escrúpulos y se mueve entre negocios de escasa

11. Una circunstancia espacial y socialmente conflictiva de la que también se hizo eco el teatro de aquellos años (siempre un poco más retrasado en el tiempo que la narrativa o el cine, más o menos equivalentes) como en la obra de Rodríguez Buded *La madriguera*, estrenada en 1960, en el María Guerrero.

12. La muchacha que ha ido a la ciudad llena de imaginarias venturas, que cifra en el suave tacto de las medias de seda de la otra joven con la que ha de compartir lecho, medias que enseguida simbolizan la meta de bienestar que Tania ha venido, crédula, a encontrar a la mañana siguiente.

13. «El máximo valor de la película, hoy, radica en que, más allá de las intenciones primeras de sus autores, y de la intervención de la censura, ofrece un retrato desolador de una sociedad (que, no lo olvidemos, aparece como la sociedad real producto del franquismo) en la que quienes cortan el bacalao son los estraperlistas y los delincuentes, en la que son moneda corriente el paro, la prostitución, el mercado negro, la falta de vivienda, la insolidaridad» (Llinás, 1995: 32).

14. Así el respeto moral que defiende el padre de la familia se sustancia a bofetada limpia con la mujer y la hija. Otro personaje reconoce, como una cosa comprensible, que «en ocasión semejante mi marido, que en gloria esté, me dejó pa ocho días de cama». Y cuando el chulo apodado «el Mellao» recupera a la mujer que lo había transitoriamente postergado, emplea la siguiente receta: «Te daré unos sopapos, porque eso es lo fetén, pero después enamoraos como dos palomas».

legalidad. Al fin, una secuencia de la cinta consiste en el enfrentamiento a golpes, por una mujer, entre el chulo ocioso y el voluntarioso trabajador, que además es uno de los personajes procedentes del despreciado agro. Y sainetesca es también la secuencia en la que el viejo agricultor regala un caramelo al niño pobre, lo que le supone verse asediado por docenas de niños que piden análoga dádiva y atraen la presencia del municipal que le requisa la mercancía que no puede vender por carecer de la correspondiente licencia. Y de la misma tesitura es la historia de la fregona que aspira a ser artista de varietés y se esfuerza por aprender en una de aquellas academias para noveles que pululaban en el Madrid del medio siglo, regentadas por cantantes retiradas o que nunca habían alcanzado el éxito, y exponiéndose a ser «una mantenida» más, como muchas de aquéllas. Y ese también es, en resumidas cuentas, el destino de Tonia, la hija de la familia emigrada, destino que solo el recio sentido de la honradez del viejo labriego intenta evitar (en el guión original lo lograba a medias, porque la muchacha finalmente se niega a volver al pueblo y es la única que decide permanecer en la ciudad, aunque intuyamos que solo va a tener una inmediata salida en la prostitución).

La secuencia en la oficina de colocación es un exponente del amplio paro que aquella inmigración iba acumulando en los núcleos urbanos de incipiente desarrollo<sup>15</sup>: colas de hombres y mujeres, jóvenes y maduros, llegados de los pueblos del interior, pueblos de miseria, a la búsqueda de una oportunidad que el cineasta se empeña en presentar como una trampa que tritura en unos meses las ilusiones acumuladas y apretadas con fuerza. Nieves Conde muestra una animadversión entre los que ya están arraigados en la urbe y los advenedizos del agro, animadversión que se adelantaba en el tiempo a la que ahora mismo puede surgir entre los naturales y los emigrantes, cuando de disputarse un trabajo se trata, a la vez que se denunciaba como una concausa de aquella preocupante despoblación de los espacios rurales el desprestigio que la vida en aquellos medios (los catetos de pueblo) tenía entre los habitantes de la capital<sup>16</sup>. La reventa ambulante de tabaco perseguida por la policía, el peonaje en carreteras o en la construcción de casas de promoción sindical, la prostitución encubierta, el servicio doméstico casi esclavizante eran algunas de las salidas que ofrecía la utopía laboral de la ciudad. Para alcanzar otras cosas mejores y más rentables había que ser «espabilao», o sea, rozar lo ilegal, aproximarse a la pequeña delincuencia o

15. Señala Ríos Carratalá (1997:162) que esta circunstancia de ir a buscar trabajo o apuntarse para encontrarlo en lo que hoy se conoce como oficinas del INEM reaparece en una secuencia de la película de Díaz Yáñez *Nadie hablará de nosotras cuando hayamos muerto* (1995).

16. La política económica del franquismo había primado la atención sobre los devaluados cinturones industriales de algunas capitales españolas a cambio de posponer *sine die* la modernización de las técnicas de explotación agraria, y dejando por consiguiente el campo en un total abandono, que provocó esa masiva inmigración interior.

entrar de lleno en ella. Sobre todo si hay una mujer ambiciosa y resentida que presiona al enamorado imprudente. Sexo a cambio de regalos, riesgo a cambio de gratificaciones ínfimas, amenaza de cárcel o de quedar muerto en una cuneta son otros ingredientes que acercan la película a los linderos del folletín con ribetes sociales.

Que Nieves Conde quiso hacer algo que se afiliara al neorrealismo del cine italiano lo indica el diálogo de dos personajes antes y después de asistir a una proyección cinematográfica. La mujer pide ir a ver una cinta psicológica y don Roque apostilla: «Eso ya está pasado. Ahora lo que se lleva son las neorrealistas. –¿Y qué es eso? –Pues... problemas sociales, gente de barrio...». Y cuando regresan de la sala, la mujer resume lo que venía a aportar esa nueva estética frente a las escapistas comedias americanas: «No sé qué gusto encuentran en sacar a la luz la miseria. Con lo bonita que es la vida de los millonarios».

Nieves Conde no pasa por alto signos icónicos que portan el simbolismo premonitorio del fracaso y la frustración de aquellas gentes y de su aventura: así la rotura de la media que se ha calzado la ilusa y soñadora Antonia, y que le obligará a renunciar al empleo de criada que ha conseguido; el robo de la cesta de comestibles que le hace ver a Manolo, otra víctima de aquella inmigración, la dificultad de abrirse honradamente camino en la jungla de la ciudad; o la dureza física del trabajo de peón de carga en la fundición para un hombre ya mayor, que le lleva a comprender la enorme diferencia entre las tareas de antes, en el cultivo de la tierra, y las de ahora en la cadena fabril proletaria. El golpeteo incesante, rítmico, frío, del martillo pilón sobre el hierro candente, rompiéndolo, moldeándolo, dominándolo a su gusto, y ante la mirada entre obsesiva y perdida del personaje (excelente ejemplo de montaje cinematográfico) es un emblema del golpeteo de la ciudad sobre unos cuerpos, y unas conciencias, no hechos para aquella lucha sin cuartel. «Lo siento: aquí no sembramos ni segamos; esto es una fábrica y no un campo en barbecho»: son las palabras del encargado de la fábrica que trazan, con contundencia, la diferencia entre dos espacios –campo/ciudad– que la desequilibrada política franquista había convertido en irreconciliables. En la ciudad el hombre de campo, honrado y cabal, acostumbrado a un orden moral y religioso de siglos, se siente traicionado y decepcionado por un modo de trabajar que no es el suyo, por una moral que no es la aprendida y respetada, por unas circunstancias que le rebasan y le obligan a sentirse derrotado y regresar al punto de partida. La actuación como cantante de Tonia en una gala de aficionados, arruinada por la gamberra intromisión de tres desvergonzados machistas previamente comprados y coreados por el resto del público, es otra secuencia metonímica de la certeza de fracaso que amenaza a aquella familia que ha renunciado a su medio propio y ha intentado el casi imposible de abrirse paso en otro tan ajeno como hostil.

En la película van saliendo a relucir las contrariedades de la vida en los barrios proletarios: la dificultad de encontrar alquileres asequibles que obligaban a vivir en sótanos o buhardillas insalubres; el paro, el hambre que obligaba a hacer cola en las portaladas de los cuarteles para alcanzar los sobrantes del rancho de la tropa<sup>17</sup>, el chabolismo creciente de los arrabales, el cuadro en blanco y negro, en fin, de una España derrotada y mísera que hasta ese momento el cine no se había atrevido a mostrar apenas. Pero también cabe el breve paréntesis de ternura entre desahuciados de la suerte. Resulta algo más que simpática la secuencia en la que una joven pareja con dudoso futuro se entretiene, y hasta sonríe, con una humilde función de marionetas que refiere otra historia de machismo en la miseria, como tantas protagonizadas por gentes devoradas por las exigencias de la gran ciudad que fingió reclamarlos primero y los maltrata después.

Un incidente con la policía pone en importante riesgo a los hombres que roban para el estraperlista y, cuando la situación se vuelve insostenible, le toca pagar al que actúa con más ingenuidad o con menos malicia en el grupo, el venido del campo, el que ha desertado de los surcos de los sembradíos. Pero para ello Nieves Conde introduce otro elemento de raíz folletinesca: el obrero que se siente deshonrado en la persona de su hermana y arremete contra el causante de tal villanía, como un nuevo Juan José tras ser soliviantado por otra mujer ambiciosa, que pulsa el prurito de su hombría. Los hombres del campo se muestran dóciles, manipulados por los ardides de los de ciudad, más experimentados para moverse por sus oscuros entresijos. El personaje del Chamberlán es un prototipo de esa especie de seres abyectos y sin escrúpulos, pero con vitola de honrados y emprendedores, que tiene su rijosidad agazapada para saltar sobre la primera incauta víctima que se le ponga al alcance, o para desprenderse sin miramiento alguno del trabajador que ya le resulte inútil para sus manejos de robo y contrabando. Y no le tiembla la mano en hacerlo cuando el esclavo se le rebela. Primero humillándolo («No seas de pueblo. Sois una colección de tontos y tú el primero. ¿O es que te piensas que te di dinero por tu cara bonita? Me gustó la Tonia, pero ahora me tiene sin *cuidao*; lo que pasó, pasó y está *pagao*»); después traicionándolo, y finalmente arrojándolo malherido a la vía del tren. El cuerpo del que parecía más preparado y capaz de triunfar en el escenario en el que todos los demás se sienten fracasados acaba destrozado en los surcos de hierro de la vía férrea, la misma vía que lo había conducido a su fatal destino. Sólo cabe, como un breve pero conformista epílogo, el piadoso deber de enterrar a los muertos y

17. El personaje que se ve obligado a conseguir este modo de alimentación se dispone a asearse entre las ruinas de un edificio bombardeado años atrás, durante el asedio militar a Madrid, lo que no impide que unos arrapiezos le roben la ropa que ha dejado a secar sobre las piedras, y provoquen finalmente el ayuno del joven. La ruina del edificio es metáfora de su propia ruina moral y física.



claudicar, volviendo a las besanas entre los trigos y las malas hierbas... por si allí cabe alcanzar la ventura que la ciudad les ha negado.

### EL DESEO Y LA REALIDAD: NUEVE CARTAS A BERTA

Muy galardonada resultó la pionera película de Basilio Martín Patino *Nueve cartas a Berta* (1965, durante el segundo periodo de García Escudero como Director General de Cinematografía) que ofrecía, a través de la mirada de un joven estudiante de Derecho, la pervivencia, en un avanzado franquismo de mejores perspectivas económicas y maquillada imagen en el exterior, de las viejas fórmulas de cerrazón y atraso moral y cultural; en definitiva, del anquilosamiento social, con las que aquel sistema político había arrancando un cuarto de siglo antes. Es, por tanto, una película que debe entenderse como ficción-documento. Como, al respecto, indicó el propio Martín Patino en el número 52 de *Nuestro Cine*: «No he intentado hacer una crónica de un estudiante. El tal estudiante como tal me tiene sin cuidado. Si hay crónica es en tanto en cuanto me sirve de vehículo para indagar en torno nuestro, en torno al inmovilismo, a un momento histórico muy sintomático, a unas cosas esenciales que están ahí, condicionándonos». Sobre todo cuando la mirada escrutadora y analizadora del universitario Lorenzo compara la España provinciana (concretada en la Salamanca que bien conoce el director, la misma Salamanca advertida «entre visillos» por Carmen Martín Gaité o Juan Antonio Bardem en la década anterior<sup>18</sup>) con la sociedad londinense que ha podido conocer, sólo aproximadamente, durante la estancia en Inglaterra, en un campo de trabajo y en el corto periodo de un verano entre dos cursos académicos. Allí ha hecho amistad (casi enamoramiento) con la muchacha, Berta, hija de español emigrado, con la que mantiene esa correspondencia a la que alude el título de la cinta, en la que Lorenzo hace el ejercicio autocrítico, y desde dentro, de analizar lo que le rodea, lo que le viene rodeando desde toda su vida, y a la par analizarse y comprenderse a sí mismo<sup>19</sup>. Son las imágenes de una sociedad

18. Me refiero, naturalmente, a la novela *Entre visillos* y a la película *Calle Mayor*, en las que hay sendas excelentes radiografías de la vida provinciana. Basándose especialmente en el análisis de Bardem, es especialmente sugerente al respecto el libro de Ríos Carratalá (1999) en el que hay también algunas consideraciones a esta película de Martín Patino. Y del mismo estudioso el artículo «Dos técnicas para una misma realidad: *Calle Mayor* de J.A., Bardem y *Entre visillos* de Carmen Martín Gaité» en Juan A. Ríos y John D. Sanderson, *Relaciones entre el cine y la literatura: un lenguaje común*. Alicante, Universidad, 1996, pp. 11-17.

19. Me parece acertada la sugerencia de Juan A. Ríos en la monografía referida en la nota anterior cuando señala (p. 49) que «Berta, ante todo, es el contraste, lo que no se encuentra en Salamanca, la antítesis de una novia como la protagonizada por Elsa Baeza. Desempeña, pues, una función similar a la de los sujetos que llegan a la ciudad provinciana, aunque lo haga desde una ausencia física contrarrestada por el deseo de comunicación que manifiesta el joven universitario en sus cartas».

franquista captadas y valoradas por alguien que, por edad, por formación, por experiencia, se siente constreñido entre sus incómodas costuras<sup>20</sup>. Lorenzo es, si no un rebelde, por lo menos un español insatisfecho y descontento, que ha de conciliar su obligada vida en el seno de una familia de clase media, católica, pudibunda, excesivamente formalista, con una novia convencional y aburrida, que vive en una residencia de monjas, que estudia en una Universidad de caducos métodos pedagógicos vertidos en noble, pero frío, caserón renacentista, y que participa en una ciudad que es emblema de la España casticista que durante tanto tiempo creyó ser la salvaguarda espiritual y moral del cristiano occidente.

Nueve capítulos, uno por carta, organizan el film, en los que Lorenzo–Patiño repasa los principales modos de comportamiento de esa sociedad franquista evolucionada, *ma non troppo*, de provincias, para presentarlos desde la mirada inconformista y deseosamente reformadora de un joven veinteañero, pertrechado de un cincuenta por ciento de criticismo autóctono y de otro cincuenta por ciento de románticos pájaros en la cabeza. Hay una pizca de utopía, y por tanto hay bastante frustración, en el fondo de *Nueve cartas a Berta*<sup>21</sup>. O como ha diagnosticado Adolfo Bellido López (1996:113), la película es «la radiografía de una sociedad viviendo en y desde el pasado. Y es que la ciudad provinciana retratada, dormida en su letargo, es el claro referente de una vejez con signos de muerte, simbolizada en el personaje de la abuela de Lorenzo. Por otra parte, la ciudad es una Salamanca concreta y al mismo tiempo inconcreta: realidad y símbolo».

Tras la primera carta, «El regreso», que inicia el pseudo contacto epistolar y declara la nostalgia de la amiga y del espacio que se han dejado atrás, llega la segunda con título, como las siete siguientes: «El rosario en familia», es decir, la superestructura religioso–familiar como primer cerco coercitivo de la ciudad/sociedad amurallada. Un padre frustrado a medias por las consecuencias de la Guerra Civil, antiguo alférez provisional, que vela por la asepsia ideológica de los suyos («a mí me lo permite y me perdona todo, menos pensar [...] Vive obsesionado con que todos los de ahora somos unos materialistas y unos cobardes»). Nos encontramos con mujeres solo orientadas a ser amas de casa, sujetas a un concepto de la familia ultratradicional. La tercera carta, «A la sombra de

20. La película está presidida por una frase que es remedo de una cita machadiana: «esta es la historia de un español que quiere vivir, y a vivir empieza», frase inspirada en el proverbio de don Antonio «Ya hay un español que quiere/ vivir y a vivir empieza,/ entre una España que muere/ y otra España que bosteza», versos que luego se leerán en la dedicatoria de un libro que incorpora al espacio provinciano y miedoso el referente de los escritores exiliados, algo todavía que solo podía comentarse en voz muy baja y a escondidas.

21. «Una película tristísima y deprimente, que ilustraba bien la falta de horizontes, la angostura vital que imponían el régimen y la sociedad franquista» en opinión de Miguel García-Posada (1998: 254).

las piedras doradas», es un muestreo de la ciudad levítica –iglesias, conventos, caserones, calles estrechas, viejas y perdidas en el silencio de siglos, llenas de ancianos, perros, monjas y curas– que constituye el espacio vivencial del joven que ha entreabierto la ventana a otros espacios tan distintos. «Salamanca es, en el film, la representación de cualquier ciudad provinciana, baluarte contra la irrupción de lo moderno, las nuevas corrientes del pensamiento. Ciudades de ambientes, costumbres y habitantes repetidos hasta la saciedad: farmacéuticos, niños, tunas, niñas bien, curas, paseos interminables, domingos aburridos en los que se sesteaba a la sombra de los monumentos o se escuchan los resultados de los partidos, ancianos solitarios, saludos que se repiten en corrientes humanas sin ir a ningún sitio...» (Bellido López, 1996: 113-114).

Poco a poco, según Lorenzo le explica en sus cartas a Berta cómo es el mundo en que ha nacido y que, de momento, ha seguido eligiendo, va surgiendo el cansancio, la pequeña actitud rebelde («De repente me viene como una depresión, como un hastío, como una necesidad de salir de aquí, dónde sea. No hay nada que me llene, No espero nada. No sé qué será de mí en el futuro. ¿Para qué valdré? ¿Qué sentido tiene el acostumbrarse a vivir así, rutinariamente, sin alicientes, como en el rincón de un planeta parado?». Las imágenes se congelan continuamente (sobre todo en las secuencias en que aparece el padre) como metáfora de un tiempo detenido, congelado, en esa sociedad en la que empieza a sentirse incómodo el narrador del film. Y los diálogos son usurpados por una cansina y repetitiva música de clavicémbalo, compuesta por Bernaola, y que recuerda la música renacentista tan unida a Salamanca, su Universidad y los nombres de Cabezón o Francisco de Salinas.

La cuarta carta, «La noche», es una provinciana manera de contactar con la España peregrina y los horizontes que se abren allende las fronteras. La cena de los estudiantes inquietos con el viejo profesor, discípulo tal vez de Unamuno y otrora exiliado, es una ingenua manera de hacer viable la nostalgia. Patino nos muestra, ante la imponente portada plateresca de la Universidad salmantina, a un viejo intelectual desarraigado, que empieza a sentirse claudicar al paso del tiempo, ante el tirón de la añoranza, que envidia la paz y el sosiego de la Plaza Mayor de la ciudad castellana, y que defrauda un poco al Lorenzo que ha ido a escucharle con el interés del que cree contemplar un mito que acaba siendo de carne mortal. A Lorenzo el viejo profesor le sirve para conectar desde la murada Salamanca con el otro mito, el poeta exiliado Caballeira, el padre de Berta, el modelo a seguir, pues en él, piensa, está intacta la imagen de una España por recuperar, tan distinta de la que creía conocer y preferir un poco a la fuerza. Un modelo con el que quiere sustituir al predicado por el padre, hecho de fidelidad, de disciplina, de buenas costumbres, de espíritu de servicio... de aguante. En

ese sentido convengo con Ríos Carratalá (1999:191) que Lorenzo es una especie de exiliado interior que «no tiene la suficiente fuerza para romper con ella, pero ya no está en ella. Se ha convertido en un extraño en su propia ciudad y todo anuncia que la amagada crisis vivida sólo será un primer episodio de una más larga y profunda que acabará en ruptura, o en un conformismo aniquilador».

La quinta epístola se titula «Un domingo por la tarde»<sup>22</sup> y es la síntesis del tedio provinciano, entre comida con los tíos, la partida de cartas, los encuentros de fútbol por la radio o por la televisión, la velada en el casino... Un tedio por el que es fácil la tentación de dejarse deslizar («También debe ser bonito dejarse llevar del ambiente, despreocuparse de líos, adaptarse a la partidita diaria con café y puro»). Poco a poco parece que a Lorenzo le va afectando la voracidad de la rutina provinciana y se atreve a reconocer en sus cartas autocognitivas que «Me he hartado ya de andar haciendo el ridículo con nuestros trascendentalismos, cuando tan a gusto se puede estar comiendo y bebiendo bien, como Teodoro y Rafaela, al brasero». En el texto de los diálogos aparece por una vez la expresión conflictiva de «las dos Españas», la que representa el padre de Lorenzo, y la que Lorenzo personifica en la figura del poeta y profesor exiliado, padre de Berta. Pero el asunto no pasa del apunte.

«La excursión», sexta carta, nos enseña estampas de una España rural, todavía más anclada en un inmovilismo folklórico, ese folklorismo de coros y danzas, adormecedor y pintoresco, que se incentivaba desde la Sección Femenina de Falange, que para eso había quedado, con el cine parroquial y las consignas añejas acerca de una España doblada sobre el propio ombligo de su miseria, sin apenas energía eléctrica ni horizonte vital, carencias que propiciaron la sangría de la emigración a Barcelona, el País Vasco o Alemania. Eran las descafeinadas «misiones pedagógicas» que Franco se inventó para consolar a unos mesetarios menesterosos y procurar que no tuvieran conciencia de serlo. Lorenzo ahora se siente ahogado en el seno de su familia, se siente incomprendido, distanciado de un padre que empieza a ejercer el rol del padre autoritario e intolerante. Con «Pretérito imperfecto» (séptima misiva) llega la experiencia castrante de los cursillos de cristiandad, fiscalizados por curas vigilantes y tremebundos en sus charlas admonitorias. Lorenzo los vive como una manera de religiosidad sencilla y sincera, como un diálogo sereno con Dios en la intimidad, soledad y silencio de la casa de ejercicios. Y sin embargo, desmintiéndolo, la cámara nos muestra al estudiante tras repetidas rejas. Lorenzo quiere encontrar la personal coartada que justifique su presencia en un contubernio de control mental («En

22. *Tarde de domingo* (1960) fue el título de la práctica con la que Patino se diplomó en dirección por el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IIEC).

el fondo quizá haya venido por no disgustar a este hombre bueno y atormentado que tanto estimaba en el colegio; o por sugestionarme con que estaba más cerca de ti»). Es la ocasión que tiene Lorenzo de preguntarse por su condición de católico practicante, y de querer convencerse de que la suya es una opción libremente aceptada («Si soy católico, es por algo más que porque lo hayan sido mis padres, o porque me hayan educado durante tantos años en un colegio de religiosos»). En una significativa secuencia en la que el sacerdote, otrora profesor del grupo, explica las diferencias entre la fe y la razón, oímos esta sentencia que pone los pelos de punta, y nos recuerda la programada e insistente labor de zapa en la comunidad estudiantil con la que la Iglesia coadyuvaba con los intereses del sistema franquista: «Un intelectual está siempre al borde de perder su alma por exceso de saber baldío». Pero Lorenzo acaba escapándose de la casa de ejercicios y recalando en un barrio céntrico de Madrid, libre de la férula eclesial, para buscar las huellas (imposibles) de Berta, si Berta hubiese sido la hija de un franquista y no la hija de un republicano exiliado. Al fin, otra «fuga» anterior, la estancia veraniega en el Reino Unido, en un tiempo previo al de la película, le permitió conectar con el revulsivo que le supone esa Berta, esa española de *otra* España. Es el Madrid ya sin heridas de metralla en sus muros, que empieza a ser moderno y funcional, el que Lorenzo quiere acercar al Londres de Berta y contraponer a la Salamanca de todos sus días. Y en ese Madrid incipientemente cosmopolita se encuentra con la (impostada) libertad de costumbres de los estudiantes extranjeros frente al provincianismo pacato de su Universidad, sus pensiones para pobres y sus residencias—cuarteles gestionadas por monjas. Y el contraste es todavía mayor cuando esos estudiantes extranjeros se trasladan al espacio provinciano de Lorenzo, a la casa tradicional, proclive a escandalizarse del libertinaje que para sus propietarios suponen los estudiantes foráneos, dos franceses poco menos que amancebados. Naturalmente que la reacción de los padres de Lorenzo es fría, arisca, y ello contraría al muchacho. ¡Imposible romper los muros de un mundo plegado sobre sí mismo, que es incapaz de admitir al otro con espontaneidad, con limpieza, con confianza!

Como la novela de Martín Santos, editada tres años antes de la película, se titula la carta octava, «Tiempo de silencio». La distancia de Lorenzo con la familia se acentúa. La incomunicación. Los reproches del padre al hijo arrecian, echándole en cara actitudes que se salen del consabido «como debe ser». Nos enteraremos ahora de que Lorenzo es un becario del banco en el que trabaja su padre, y ha faltado, en cierto modo, al respeto debido a la entidad financiera que le permite mantener sus estudios. En esta carta, Lorenzo empieza a derivar hacia una queja, en cuyo fondo late la clásica oposición generacional: «Tiene uno que vivir callado, y si veo las cosas de otro modo, tengo la cabeza a pájaros. Soy un

ingenuo; no es ésa la educación que he recibido», y todo eso pensado, mientras la cámara ha enfocado –y escuchamos en la banda sonora– a un ciego que vocea su diario cupón de la suerte. Lorenzo empieza a tener luz crítica, a hartarse de ir dando gracias permanentes y eternas por todo lo que le han facilitado en su futuro profesional, en su vida, hasta en el controlado respirar de cada día. Lorenzo empieza a tener conciencia de que vive en una sociedad acostumbrada a sentirse deudora de unos poderes expresos o fácticos, castradores más que paternalistas, que debe reconocer y agradecer por siempre y en todo momento, bajo la amenaza de verse orillada de esas ayudas, apartada de esas dádivas, nunca vistas como derechos. La crisis de callarse tantas cosas aflora como un malestar, como una enfermedad inconcreta, que lo es más del espíritu que del cuerpo. Eso que la prima diagnostica con cierta zumba *la angustia vital*, «como dicen ahora, por llamarlo de alguna forma. Es la moda». Por ello el viejo pariente, que tiene una visión del mundo simplista, superficial, de dos y dos son cuatro, rechaza esa hipótesis como un camelo, porque en qué cabeza cabe que haya angustia vital en un joven «que no tiene nada de qué preocuparse... que materialmente aquí, en la casa, no le falta de nada; en la edad de divertirse, ¡con novia!». Y ahora Lorenzo ha de sentirse causante de una decepción, de ser el árbol torcido que tan derecho se presumía en la ilusión de los suyos.

Llegamos así a la última carta, que irónicamente se titula «Un mundo feliz», ahora tomando prestado el título de la terrible fábula de Aldous Huxley. Secuencia que se abre con el abrupto recuerdo de la violencia de la Guerra Civil. Lorenzo ha salido de la ciudad al pueblo, a casa de un pariente cura, probablemente para reponerse del achuchón físico que le ha aquejado, aunque ésa –la física– no es la salud que le preocupa a la familia, sino «la otra», como dice la madre con intencionado eufemismo. A cuento de una botella que tiene forma de busto humano, sale por segunda vez a relucir la figura de Juan XXIII, lo que nos hace pensar que el tiempo interior de la historia se ha de situar durante el corto papado de aquel Pontífice, es decir, entre 1958 y 1963. Otros datos que nos llevan a la misma cronología interna son las referencias a la guerra del Congo o a la de Argelia, o la mención de la revolución cubana. El año 59 o el 60 serían los más posibles<sup>23</sup>. En esa interesante secuencia, con retratos de familia que son un hallazgo icónico hacia lo viejo y lo caduco, se hace también referencia a algo que se ha sugerido anteriormente, como es la emigración del mundo rural a Alemania. El rebelde Lorenzo, rebelde con causa pero por unos días tan sólo,

23. Sin embargo, hay dos detalles que retrasarían ese tiempo de la narración a fecha más cercana a la del rodaje de la película, como el baile de la yenka, una canción de Johnny and Charly, que se oyó y bailó mucho en los veranos del 64 y del 65, o la transmisión de partidos por TVE, que empezó a recibirse en la mayor parte de España ya entrados los años sesenta.

parece que vuelve al redil, amansado tras la crisis de la fiebre y la desgana. En el recogimiento de la Santa Misa, Lorenzo hace sus últimas reflexiones, que ya no vierte en la que vendría a ser la última carta a Berta: «¿Por qué tengo yo que arreglar el mundo?», se pregunta. Y no lo hace porque las cartas de Berta siguen sin llegar, porque tal vez Berta no es ya más que un recuerdo en la lejanía. Martín Patino retrata en pocos fotogramas el tiempo feliz, o el tiempo perdido, de la vida campestre, del *locus amoenus* semidespoblado del franquismo, en el que un repique algo más largo de campanas, más allá del escueto toque de misa, es el indicio de que algo gordo está pasando... y en donde nunca pasa nada, salvo el tedioso paso del tiempo. «Para el vía crucis basta con el badajo pequeño». Y son admirables las imágenes de la procesión rural con un interesantísimo crucificado románico, enmarcado una de las veces desde el lado opuesto de un increíble callejón estrecho, en una de las mejores fotografías de toda la película, debida a Luis Enrique Torán. Con cierta ternura, y con cierta intención, se abre ante Lorenzo la paz y la hermosura garcilasiana o luisiana del campo, de la aldea castellana, achaparrada de adobes, habitada de gente piadosa y crédula, que vive alrededor de su iglesia, de su campanario, abandonados de Dios y de los hombres, pero aparentemente felices. Ante Lorenzo se ofrece el nirvana. Como dice el bueno del cura, «yo obligaría a todos a vivir una buena temporada en el campo... especialmente a los politicastros, a los que gobiernan el mundo». Llegan a continuación las últimas secuencias, de vuelta a la ciudad salmantina, con sus calles seculares y estrechas, los rótulos de sus tiendas y bares, el tedio de los días iguales, el esfuerzo ante los exámenes finales, los consejos del padre, el mundo fatalista y conservador de los adultos... Algo va cambiando, sí, pero con exasperante lentitud, la vida «entre visillos»: de la radio se pasa a la primera televisión («¡qué lujo para nosotros!; para que luego digas»). Lorenzo parece ya definitivamente encarrilado; quiere responder y compensar con el rol del buen hijo el esfuerzo de los suyos. Y es de nuevo el espejo-oráculo de Berta quien le debe responder a sus últimas dudas: «Me gustaría preguntarte únicamente que qué entiendes tú por ser bueno, en qué consiste, si merece la pena». Aunque Berta ya nunca responda, aunque Berta haya sido poco más que un espejismo<sup>24</sup>. Lorenzo, tras el impacto, el recuerdo y la huella de Berta, ha pasado su particular travesía de Damasco, que lo ha hecho «otro», pero no diferente: lo que equivale a recuperar el estadio anterior al intento trasgresor de la metamorfosis... que nunca existió. Y es que, como se dice con el Tormes al fondo –el río de la vida–, «es que está llegando la primavera»: frase final que encubre un tiempo acomoda-

24. «Berta nunca contestó las cartas o, tal vez, cuando lo hizo ya era demasiado tarde para un Lorenzo que había pasado su juventud sin encontrar respuestas» (Ríos Carratalá, 1999:193).

ticio, falsamente feliz. Al fin, la película es la crónica, en nueve tiempos, de una juventud que no fue capaz de romper los cordones umbilicales que la ataban a la España de sus padres, a la España del franquismo.

Berta, poco a poco, se conforma como el nombre que tiene el mundo entrevisto, deseado, de fuera, ese que tan recelosamente se enjuiciaba por parte de los adultos de los cincuenta, con sus expectativas de cambio, de libertad, de ideal político que representaba para la generación universitaria de aquel momento. Berta es el soplo fresco de libertad que entonces se quería respirar, en medio de tanto mandamiento cívico o religioso. Berta es la alternativa amorosa, atrayente por exótica, frente a la consabida y sosa de los pagos autóctonos. O más exactamente aún: Berta es la proyección especular del propio yo, del yo que a Lorenzo le gustaría alcanzar alguna vez. En realidad las *nueve cartas* son otros tantos ejercicios de introspección. Berta es la utopía de los veinte años, que tiene cara y nombre de mujer. Y que veinte años después recuperará existencia y rostro —en la actriz Charo López— en una posterior película de Patino, al comienzo del periodo socialista: *Los paraísos perdidos* (1985), cuando aquella Berta enigmática, que había supuesto el barrunto del despertar crítico de Lorenzo, viaja a Salamanca para conocer las raíces de donde venía su padre y al amigo estudiante español que una vez enamoró en Londres.

## BIBLIOGRAFÍA

- BELLIDO LÓPEZ, Adolfo (1996), *Basilio M. Patino. Un soplo de libertad*. Filmoteca y Generalitat Valenciana.
- GARCÍA POSADA, Miguel. (1998), *La querencia. Memorias I*. Barcelona, Península.
- LLINÁS, Francisco (1995), *José Antonio Nieves Conde. El oficio de cineasta*. Valladolid, 40 Seminci.
- RÍOS CARRATALÁ, Juan A. (1997) *Lo sainetesco en el cine español*. Publicaciones de la Universidad de Alicante.
- (1999), *La ciudad provinciana. Literatura y cine en torno a Calle Mayor*. Publicaciones de la Universidad de Alicante.

Fecha de recepción: 12 de junio de 2008

Fecha de aprobación: 10 de octubre de 2008